Si hay algún objeto representativo por antonomasia del carácter mediático de la cultura, ése es sin duda el atuendo flamenco. Inserto en la tradición a través del rito de la fiesta y del mito sobre *lo andaluz,* elaborado a través de la abundante literatura e iconografía que llegó a desarrollar un estereotipo de sobra conocido durante el periodo de conformación del pensamiento romántico en nuestro país, el traje de flamenca también se ubica, con derecho propio, en la modernidad en lo que de cambiante, vitalista y renovadora tiene ésta.

Vestirse de flamenca o por la tradición llegó la gracia

Un recorrido histórico de la indumentaria flamenca

ROSA MARÍA MARTÍNEZ MORENO
DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA

En una visión amplia del folclore popular, y especialmente cuando nos referimos a trajes tradicionales, no debemos entender la relación modernidad-tradición como una dicotomía que opone dos realidades perfectamente delimitadas: lo antiguo, popular y étnico, a lo moderno, culto y artificial. Las fronteras entre todas estas categorías son ilusorias y confusas, ya que ambos conceptos se encuentran en una relación de complementariedad y no de oposición. Si admitimos la dicotomía, debemos entenderla no como un enfrentamiento entre dos ámbitos contrapuestos, sino como los extremos de un *continuum* dentro del mismo constructo cultural.

Aclarado lo anterior, entendemos por indumentaria flamenca el conjunto vestimentario formado por varias piezas que conforman el patrón básico en torno al cual se estructuran las diferentes variaciones, que se viste en contextos festivos en Andalucía y en otras situaciones en las que se desarrollan formas musicales relacionadas con el arte flamenco.

NI TAN REMOTO NI TAN MODERNO. Las especulaciones sobre el origen de la indumentaria flamenca han sido tan abundantes como escasos los estudios documentados sobre este tema. Entre las diferentes suposiciones que se han manejado, podemos encontrar desde las teorías pseudoeruditas que la conectan con las remotas culturas prerromanas del sur de la península, basándose en arcanas influencias orientales y arábigas, pasando por las que defienden la adaptación urbana de un traje campesino, hasta las que afirman que se trata de una invención reciente, que dataría no más allá de los principios del siglo XX. Esta consideración, repetidamente formulada por la *gauche divine* en la década de los 60, justificaría el nulo o escaso interés que su estudio ha despertado entre las elites intelectuales, lo cual dio lugar a que hasta principios del siglo XXI no se haya podido contar con un estudio detallado y objetivo del traje y sus orígenes.

LAS ESPECULACIONES SOBRE EL ORIGEN DE LA INDUMENTARIA FLAMENCA HAN SIDO TAN COPIOSAS COMO ESCASOS LOS ESTUDIOS DOCUMENTADOS

Las últimas reflexiones sobre la indumentaria popular andaluza nos indican que siempre nos vamos a encontrar con una tradición vestimentaria relativamente reciente, en la que no abundan los elementos formales de épocas anteriores al siglo XVII, si exceptuamos algunos trajes en los cuales pueden rastrearse influencias moriscas, como los zaragüelles y calzas de Adra (Almería) y sus alrededores, similares a los usados en las provincias levantinas, las Cobijadas de la misma localidad y las de Vejer y Tarifa en Cádiz, y en la región alpujarreña de Granada.

El traje popular andaluz del siglo XVIII, del que tenemos múltiples referencias, es el de los majos y majas, que a partir de la primera mitad del XIX, época en que se realiza la división de los antiguos reinos de España en provincias, va a ir configurando los atuendos locales según se desarrollan diferentes tendencias conformando tres áreas de influencia vestimentaria en Andalucía:

1. Una línea principalmente serrana y campesina que en el antiguo reino de Granada comprenderá trajes de estructura similar a los usados por los campesinos de la región central castellana, aunque complementados con elementos autóctonos como las mantas o los refajos de tejidos alpujarreños y el adorno floral en los tocados de las mujeres.

2. Otra eminentemente urbana, que partiendo de Madrid a Sevilla continúa por el arco exterior en las ciudades de Cádiz, Málaga y Granada, a la que pertenecen los trajes de majos que se llegaron a perder a finales del XIX, recientemente recuperados especialmente en Cádiz y Granada.


Museo de Bellas Artes de Sevilla

***Boleras del beso*, óleo de Manuel Rodríguez Guzmán fechado hacia 1850.**

3. Y por último, otra línea flamenca, vertebrada por el Valle del Guadalquivir, dentro de la cual estarían, por una parte, los trajes aflamencados de la campiña de Córdoba; los trajes flamencos de Sevilla y su provincia, y los de la desembocadura del Guadalquivir hasta la de los ríos Tinto y Odiel en Huelva y hasta las estribaciones de la serranía de Ronda en Cádiz. Todos estos trajes aparecen en su uso relacionados con cantes y bailes aflamencados, producto de la simbiosis musical entre los aires populares y gitanos que se produjo durante la segunda mitad del XIX.

Quizás la particularidad más destacable de estos trajes flamencos es su continuada capacidad de renovación, pudiendo afirmarse que es la única indumentaria tradicional que se actualiza continuamente sin que ello afecte a su capacidad representativa ni a su funcionalidad festiva. No se ha estancado en un momento histórico determinado como ocurre con la mayor parte de las indumentarias tradicionales, sino que evoluciona continuamente ya desde los primeros tiempos de su configuración, de acuerdo con la moda. Si cualquier traje tradicional es en realidad una acumulación de estratos arcaicos, antiguos, recientes y modernos, éste especialmente recoge tal cantidad de variaciones, tal hibridación en sus contenidos formales y simbólicos, tal diversidad en las circunstancias que lo empujan en su desarrollo, que bien podemos afirmar que ya desde sus comienzos, el traje de flamenca en realidad ha sido siempre moderno, e incluso se puede hablar de una cierta forma de posmodernidad en el XIX.

VESTIRSE A LA ANDALUZA. Durante la segunda mitad del XIX se produjo una confluencia de tres acontecimientos fundamentales para el nacimiento del traje de flamenca tal y como lo conocemos en la actualidad: el movimiento romántico, la profesionalización del flamenco y la creación de la Feria de Abril en Sevilla.

El traje andaluz era ya objeto de una veneración estética generalizada a finales del XVIII y, de hecho, encontramos referencias literarias a una indumentaria acuñada como específicamente andaluza y reconocible como tal a ojos de Fisher, visitante inglés que pasó por Cádiz en 1797: "la orquesta comienza a tocar, los palillos se hacen oír, y desde las dos esquinas del teatro se ve salir a un bailarín y a una bailarina, ambos en el precioso traje de Andalucía, que parece ideado para el baile…".

QUIZÁ LA PARTICULARIDAD MÁS DESTACADA DE ESTOS TRAJES FLAMENCOS SEA SU CONTINUADA CAPACIDAD DE RENOVACIÓN A LO LARGO DEL TIEMPO

Dentro de la moda de colecciones sobre atuendos regionales o nacionales, que se extendió a lo largo de la primera mitad del XIX, encontramos los primeros grabados en los que se muestra explícitamente al atuendo popular andaluz, recogidos por Antonio Rodríguez en la *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España, principiada en 1801*. En ellos se diferencia claramente el ámbito rural donde no se encuentran antecedentes del traje de flamenca, ya que el traje de labradora no difiere grandemente del de otras regiones de España (pañuelo de talle, delantal, saya o basquiña, blusa y corpiño ajustado) y el urbano (trajes de majas y petimetras) donde aparecen los antecedentes formales de lo que más tarde se configurará como traje de flamenca: el primer elemento son los volantes, de encaje, sobre falda de seda de diferente color. El segundo, el talle ajustado y sobre todo, la mantilla de madroños, de tiras o de encaje. Tanto la mantilla como el mantón se popularizaron a partir de la segunda mi-

El patrón del atuendo flamenco

El atuendo flamenco, tal y como lo conocemos hoy día, se consolidó entre 1890 y 1910, conformado por una serie de elementos constitutivos de la estructura o patrón básico:

- El traje enterizo muy ceñido al talle escotado, de mangas cortas y con amplia falda acampanada adornadas con uno o varios volantes, confeccionado en tejidos ligeros y baratos como el percal, lisos o estampados en lunares y/o flores.

- Otro elemento son las enaguas almidonadas con uno o varios volantes, cumpliendo la función de ahuecar la falda como el antiguo miriñaque. Muchos trajes contemporáneos eliminan esta pieza debido a un proceso de simplificación.
- Zapato ceñido con trabillas para facilitar la sujeción necesaria para llevar a cabo el baile.

- Pañuelo de talle de cuatro picos en seda bordada rematado con flecos también de seda, que se lleva, bien cruzado sobre el pecho, bien prendido con alfiler a la altura de la cintura en su versión de tres picos o *mantoncillo*. La estilización de esta pieza puede dar lugar a su simple evocación a través de unos flecos pegados al escote.

- Complemento de mantón de China cuadrado, de seda o crespón de seda bordado, cuyo tamaño oscila entre los 80 y los 120 centímetros de lado, que se llevaba en los primeros tiempos doblado en pico y posteriormente plegado en cuadro.
- Complemento de mantilla de encaje sobre peina de carey o nácar. El hábito de portar la mantilla comenzó a decaer en la década de los treinta del presente siglo y desapareció temporalmente tras la suspensión de la Feria durante los tres años que duró la Guerra Civil española. A partir de 1940, tras la reanudación de la Feria de Abril, volvemos a encontrarla como pieza protagonista en las corridas de toros y en Semana Santa, no acompañando ya al traje de flamenca.

- Tocado de moño bajo adornado de peineta grande o peinecillos en carey, nácar o plástico de colores, con flores naturales o artificiales.

- Aderezo de pulseras, collares de grandes cuentas y zarcillos de coral, perlas o cuentas artificiales de colores variados.

tad del XIX, incorporándose al vestido de calle en calidad de complementos, pero mientras la mantilla de encaje derivó hacia un uso más aristocrático, el mantón de China —mal llamado de Manila— en tamaño mediano o grande llegó a ser una prenda de uso frecuente debido a su doble finalidad de adorno y protección en climas cálidos.

El cuarto elemento que aparece en los cuadros y relatos costumbristas es el adorno floral en el tocado. Ya se lleve peina o peineta, se cubra o descubra la cabeza, las flores han formado parte del adorno habitual de las mujeres en Andalucía. Pueden ir en lo alto de la cabeza, sobre los moños tupidos o en el pecho, cubriendo en parte el escote.

Julio Caro Baroja, en sus notas del viaje que realizó por Andalucía entre 1949 y 1950, llama la atención sobre el hecho de que durante la segunda mitad del XVIII, "unas clases sociales, no aristocráticas ni burguesas, tenidas por humildes (...) buscan marcar diferencias y señalarse". Tal es el caso de los majos y majas en la segunda mitad del siglo XVIII.

DAR EL GOLPE. El gusto por el buen vestir, por "dar el golpe" de las clases populares andaluzas es señalado insistentemente por los viajeros románticos ingleses: "Lo extravagante, chillón y abigarrado de las ropas, sus inmensos zarcillos, enormes pulseras y abundantes anillos, que, a veces, se ven hasta en los dedos de las mendigas". En cuanto a los hombres, su atuendo resultaba "aún más grotesco y recargado que el de las mujeres, con la chaqueta y el chaleco casi siempre orillados de oro y plata, y todas las demás prendas de su indumentaria adornadas con multitud de cordoncillos y botonaduras de seda", como señalaba H.D. Inglis.

LA ESPECTACULARIDAD DEMOCRÁTICA DE LA QUE HACE GALA EL ATUENDO FLAMENCO ES UNA EXPRESIÓN DE DIGNIDAD ANTE EL OTRO

Evidentemente, el viajero inglés que esto escribía en 1830, mostraba su escándalo ante el atrevimiento indumentario de las gentes humildes en Andalucía, tan diferentes en su apariencia externa de las miserables clases populares inglesas. Sin embargo, esto no significaba que los pobres de aquí ataran los perros con longanizas ni que el andaluz fuera un inconsciente ajeno a la dura realidad circundante: simplemente, en Andalucía la miseria siempre se ha vestido de oropeles. Esa actitud incomprensible y absurda ante la vida, a los ojos de los eruditos extranjeros no es más que una reacción sublimadora de la pobreza. Como dice la psicóloga Lemoine-Luccini, "Cada uno viste así su propia imagen, para hacer creer que cree en ella; igual que ciertos pueblos pobres cubren la estatua de la Virgen de brocados y pedrerías". El barroquismo no es otra cosa sino el deseo de adornar el sentimiento, de hacer aflorar lo oculto, que en el vestido es además, paradoja del rubor. Así pues, la espectacularidad democrática del atuendo flamenco, heredada de sus antepasados los trajes de majos y majas andaluces, es una expresión de dignidad ante el otro, una barrera ingenua ante el posible menosprecio.

IMITAR LA GITANERÍA. Pero hemos de llamar la atención sobre un fenómeno no menos interesante y en sentido contrario que se produjo en las clases acomodadas unos años más adelante; se debió no sólo al deseo de diferenciación nacionalista frente al afrancesamiento de la moda impuesto por las circunstancias políticas del momento, sino a un deseo de identificación ciertamente romántico y esnobista pero también *moderno* con una cultura popular, donde es tan importante *el gesto* como el traje, es decir, con una imagen prestigiada desde fuera de "lo andaluz", las damas y caballeros de la aristocracia y de la alta burguesía gustaban de imitar en su atuendo la "gitanería" y la "majeza" especialmente en los contextos festivos populares.

En los cuadros sobre la Feria de Sevilla de Andrés Cortés (1852), Manuel Rodríguez de Guzmán (1853) y otros costumbristas, aparecen parejas de aristócratas engalanados con sendos atuendos de majos. "Las damas elegantes gustan de vestirse a menudo a la gitana, como dicen, pero la ma-

Una pareja de gitanos y otra de majos dibujados por Valeriano Bécquer como ilustración de la publicación *El Museo Universal* (25-4-1869).





nera de vestir de las gitanas, como la de los gitanos, es propiamente andaluza, y su principal característica es la saya, extremadamente corta, con muchos volantes", escribió el viajero G. Borrow en 1841.

Veinte años después de la creación de la Feria de Sevilla, encontramos en *El Museo Universal* (25-abril-1869) un dibujo de Valeriano Bécquer titulado *Tipos andaluces de la feria de Sevilla* en el que se nos presentan una pareja de gitanos y otra de majos. El traje que luce la gitana es prácticamente idéntico al traje actual. En páginas anteriores del mismo número, su hermano Gustavo Adolfo Bécquer da fe de la influencia de la moda en las clases populares, que ha logrado que casi se abandone el atuendo tradicional: "No busquéis la graciosa mantilla de tiras, el vestido de faralares y el incitante zapatito con galgas. El miriñaque y el hongo han desfigurado el traje de la gente del pueblo".

ARTISTAS FLAMENCOS. La asociación de lo flamenco con lo gitano-majo hemos de encontrarla repetidas veces en el imaginario costumbrista a lo largo de la segunda mitad del XIX, periodo de conformación de la Feria de Sevilla como acontecimiento más festivo que ganadero. Sin embargo, como ya hemos apuntado, el atuendo real de las gitanas en esta época dista bastante de parecerse al que nos pintan los costumbristas. Los trajes gitanos hacía mucho tiempo que habían desaparecido debido a las múltiples *Pragmáticas* que prohibían su uso desde el siglo XVII.

EL TRAJE POPULAR DE MAJO O GUAPA FUE OBJETO DE UNA REINTERPRETACIÓN GITANA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

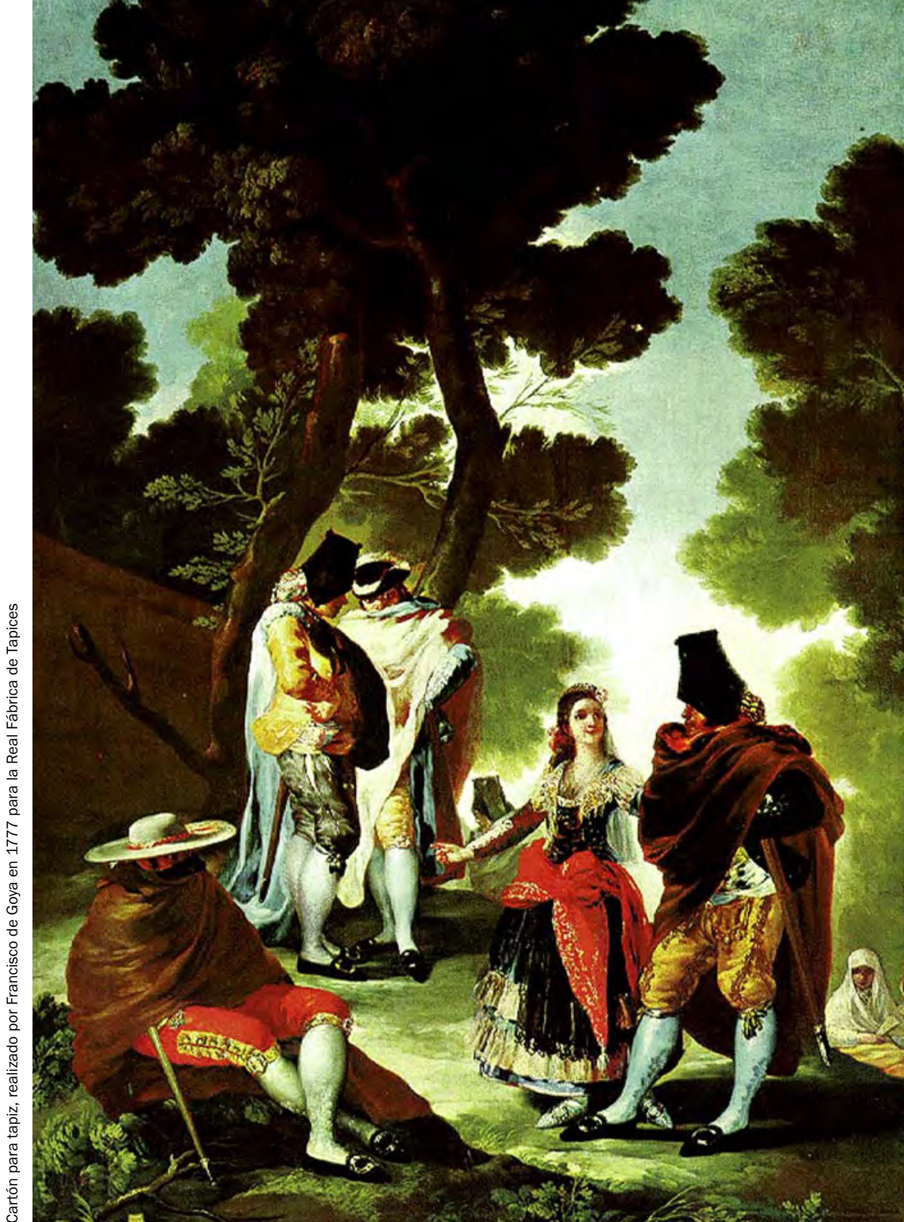
En cambio, sí encontramos el traje de flamenca con la mayoría de los elementos que perviven en la actualidad en los atuendos lucidos por las artistas que formaban parte de los cuadros flamencos que actuaban en cafés-cantantes, fiestas privadas y casetas de feria ya a finales del XIX.

La indumentaria de las artistas flamencas del XIX —la gran mayoría de etnia gitana— era una versión característica del traje de calle o de maja en los contextos ciudadanos, adaptado para el baile. Por tanto, la suposición popular no está del todo desencaminada, puesto que la similitud entre el modelo de gitana y el de maja aparece frecuentemente reseñada en los relatos de los viajeros románticos y, por tanto, en el imaginario colectivo: "En España, hacia 1840, las gitanas conservaban el antiguo atuendo de las campesinas, de las majas, el vestido de tres volantes recogido sobre una falda roja, chales de seda de colores muy contrastados; en el pelo flores y cintas, y una gran peineta de carey o de filigrana de plata", escribió Vaux de Foletier.

Podemos hablar de un camino de ida y vuelta en la configuración del atuendo flamenco: el traje popular, de *maja* o *guapa* es objeto de una interpretación gitana durante toda la segunda mitad del siglo, que a su vez es reinterpretado más tarde desde los sectores burgueses coincidiendo con el auge del recién profesionalizado arte flamenco.

Se produce, pues, un doble acercamiento al imaginario andaluz romántico, como consecuencia de este proceso de estilización de la cultura popular, conformándose el traje femenino de mayor influencia romántica en Andalucía: el traje de flamenca por derivación del traje de maja. En 1909 encontramos el primer testimonio fotográfico del traje de flamenca o gitana consolidado en la referencia a un festival infantil celebrada en el casino de Labradores de Sevilla con motivo de la Feria.

EVOLUCIÓN. Independientemente de la frecuencia de su uso, el atuendo flamenco se consolida entre 1890 y 1910 tal y como lo conocemos hoy en día: traje enterizo ceñido al talle y escotado; volantes; zapatos con trabillas para el baile; tocados, mantón y mantoncillo, etc. Se trata de un traje ligero en sus materiales, acorde con las características climáticas que



Cartón para tapiz, realizado por Francisco de Goya en 1777 para la Real Fábrica de Tapices

Paseo por Andalucía **(también conocido como** ***La maja y los embozados*****).**

confluyen en las fiestas y romerías andaluzas: la primavera y el verano en que se desarrollan la mayoría exigen tejidos frescos y vaporosos.

El período comprendido entre 1920 y 1936 se caracteriza por la definitiva incursión de la moda en el atavío de las flamencas, influencia que ya no lo abandonará hasta el momento presente. A tenor de los gustos del momento, las faldas se acortan o se alargan, los volantes se multiplican o desaparecen. Así, el período comprendido entre la reanudación de la Feria en 1940 y los 60 trajo consigo dos novedades en la evolución del atavío: la desaparición de la mantilla como pieza indispensable en el conjunto vestimentario, y la proliferación de formas y estilos.

Por otra parte, la diferenciación formal según contextos de uso —feria, romerías o espectáculos— aparece ya consolidada, imponiéndose determinadas formas muy especializadas, como la bata de cola para el baile profesional y admitiendo todo tipo de fantasías ornamentales para acompañar los cantes aflamencados.

SEÑA DE IDENTIDAD. Puesto que no es prerrogativa de un grupo social determinado, en la actualidad como antaño, vestir el traje es también vehículo de una actitud activa y participativa en la fiesta. Vestirlo constituye una afirmación de la propia individualidad, enmarcándose al mismo tiempo en una identidad compartida, no sólo local y regional, sino también de género: el traje de flamenca está estrechamente vinculado a las mujeres por ser éstas las principales productoras y usuarias de este atuendo.

Seguir la moda

■ La aparición de la minifalda en la década de los sesenta llegó a acortar los trajes hasta cubrir escasamente las rodillas. La influencia pop se dejó sentir también en los textiles: se impusieron masivamente los tejidos artificiales de tergal y nylon, desapareciendo casi los remates de los volantes a base de encajes o cintas plisadas de seda. En su lugar, eran rematados con unos cordones introducidos en los filos que aportaban la tiesura antiguamente obtenida a base de almidonar los tejidos de algodón. Se pudieron ver estampados psicodélicos que combinaban motivos florales con otros geométricos e incluso con lunares.

A partir de los setenta se pudo observar un rechazo al uso del traje ya tradicional por parte de un sector de la juventud contestataria que también dejó de asistir a la Feria. Esta tendencia comenzó a invertirse al final de la década debido a la revitalización impuesta a raíz de las reivindicaciones autonómicas, hasta cuajar en una mayoritaria difusión que abarca hoy no solo todos los estatus sociales sino todas las provincias andaluzas.

En las últimas décadas del siglo XX se produjo una recuperación formal y material de las modas de los años cuarenta y cincuenta que dio paso a nuevas tendencias como el estrechamiento y alargamiento actual del talle que baja el comienzo de la falda hasta un poco por encima de la rodilla, eliminando en muchas ocasiones la manga en una pretensión de resaltar el aspecto más sensual del traje imitando el de las bailaoras profesionales.

A TENOR DE LOS GUSTOS DE CADA ÉPOCA, LAS FALDAS SE ACORTAN O SE ALARGAN Y LOS VOLANTES SE ALMIDONAN, MULTIPLICAN O DESAPARECEN



Museo de Bellas Artes de Sevilla.

***Baile por bulerías*, oléo de José García Ramos pintado en 1884.**

Igualmente la construcción social del género aparece implicada en la circulación de bienes simbólicos que se produce en torno a este producto cultural. Atendiendo a su dimensión significativa, este atuendo permanece estrechamente ligado a un estereotipo ideal de la mujer andaluza, constituyendo una parte no despreciable del imaginario construido en torno a Andalucía: "Puede haber en Inglaterra, en Francia, en Italia, mujeres de una belleza más perfecta, más regular, pero seguramente no las hay más bonitas ni más picantes", escribía Theóphile Gautier en 1831, describiendo así otra cualidad específica de las andaluzas, la sal: "...un compuesto de malicia y vivacidad, de osadas réplicas y de maneras infantiles, una gracia, una picardía, una salsa".

En fin, estas notas, nos indican que hay vestimentas no pueden ser descritas si no es en relación con el *habitus*, el uso, el gesto. Sólo teniendo en cuenta la relación entre el vestido (su forma y evolución), el gesto (la respuesta al entorno, la identidad, la reinterpretación del modelo), y la manera de llevarlo o *porte* (la circulación de bienes simbólicos que fluyen a través de su uso), podremos comprender el éxito o el fracaso de un traje tradicional, es decir, su perdurabilidad y difusión en el tiempo y en el espacio, o bien la restricción de su uso a contextos muy definidos (ritos de institución y conmemorativos), como es el caso de la gran mayoría de los trajes tradicionales europeos.

El atuendo flamenco escapa de estas limitaciones porque no se ha dejado en ningún momento encadenar por el rito, sino que inventando y recreando sus variaciones, reinterpretando un imaginario simbólico fuertemente impreso en el pueblo andaluz, permanece vivo, dentro y al margen del mito; dentro y al margen de la moda; dentro y al margen de lo temporal porque se mueve en el tiempo-no tiempo de la fiesta. ■

Más información

- **Martínez Moreno, Rosa María**
  La indumentaria flamenca" Hª del Flamenco. Cap.: "El Flamenco y otras artes", Tomo VI.
  Ed. Tartessos, Sevilla, 2002.
- **Rodríguez, Antonio (rec.)**
  Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España, principiada en el año de 1801, en Madrid.
  Bibliófilos Españoles, Madrid, 1973.
- **Martínez Moreno, Rosa María**
  Mecanismos de cambio y niveles de identidad en las indumentarias tradicionales andaluzas.
  Rev. Demófilo. Tercera época. Nº2. 1 semestre, Sevilla, 2003.
- **Plaza Orellana, Rocío**
  El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad.
  Ed. Bienal de Flamenco, Sevilla, 1999.